

ANUARIO  
LOPE

DE  
VEGA

IV

19  98

# CASOS DE HONOR EN LAS PRIMERAS ETAPAS DEL TEATRO DE LOPE

IGNACIO ARELLANO  
Universidad de Navarra

1. ALGUNAS NOTAS GENERALES SOBRE EL CONCEPTO DEL HONOR. HONOR, SOCIEDAD Y LITERATURA. HONOR Y HONRA. HONOR-OPINIÓN Y HONOR-VIRTUD

Mucha bibliografía se ha ocupado de la honra en el teatro del Siglo de Oro, y en particular en el de Lope, desde que el dramaturgo escribiera los famosos versos del *Arte Nuevo* declarando que «Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente» (vv. 327-328). Y si bien la mayor parte de los estudiosos consideran que en las primeras etapas del teatro lopiano estos casos de honra no son demasiado relevantes, no habrá que olvidar que el *Arte Nuevo* data de 1609, y que está escrito desde la perspectiva práctica de un dramaturgo vertido hacia un público cuyas reacciones le son bien conocidas. En otras palabras, en la concepción del mismo Lope estos casos de honra han debido de ser importantes, de alguna manera, ya en el teatro anterior a 1609.

Por otro lado la abundancia de estudios sobre el tema, si bien dificulta la posibilidad de propuestas originales, quizá haga aconsejable abordar un estado de la cuestión,<sup>1</sup> máxime si se tiene en cuenta que alguno de los trabajos más recientes y específicos, como el dedicado por Cañas Murillo<sup>2</sup> a «honor y honra en el primer Lope de Vega» presentan, a mi juicio, sintomáticas confusiones en diversos aspectos de la función y tratamiento de los casos de honra lopianos.

Señalaré de entrada que los casos de honra no se limitan a la honra conyugal vista desde perspectivas trágicas, que es la privilegiada en los enfoques críticos.<sup>3</sup>

1. En estas líneas preliminares no me propongo una historia crítica del tema, sino solo recordar algunos hitos significativos en la consideración del honor, que sirvan como base de la discusión posterior. Véase Artiles [1969] para otras referencias, y las sucesivas bibliografías en los tomos correspondientes de la *Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por F. Rico.

2. Cañas Murillo [1995].

3. Losada [1994:14], en una afirmación arquetípica, apunta que «l'honneur de l'homme en vient à dépendre, parfois d'une manière quasi exclusive, de la conduite honnête des femmes de sa famille», pero esto se da en ciertos tipos de tramas y comedias, sin duda las que más impresión han causado en receptores y críticos, pero no las únicas.

Los aspectos de la honra son diversos y afectan a muchas situaciones que no son las traiciones conyugales, situaciones que se instalan en el marco amplio del duelo, pundonor, etc. y que se reflejan de manera múltiple ya en las primeras comedias de Lope. Hay que tener en cuenta, por tanto, los casos de duelo, término muy relacionado con la honra y a menudo sinónimo,<sup>4</sup> y no ceñirse a los llamados «dramas de honor» (entendidos exclusivamente como dramas de honor conyugal), que son una parte del panorama global.

El código del honor se ha considerado un componente básico del teatro (y de la mentalidad) del Siglo de Oro, y se ha explicado acudiendo a distintas raíces y circunstancias, confluyentes o no.<sup>5</sup>

Quizá una de las valoraciones más influyentes haya sido la de Américo Castro. En un primer trabajo<sup>6</sup> de 1916 examina la variedad de aspectos del honor en la literatura del Siglo de Oro, desde precedentes medievales (en teólogos como Santo Tomás o en textos jurídicos de las *Partidas*) hasta las influencias de otros países (Petrarca, tratadistas italianos del Renacimiento, Erasmo...). En *De la edad conflictiva* (1961)<sup>7</sup> desarrolla una interpretación del honor ligada a la estructura de las castas y religiones, distinguiendo el fundado en la opinión (idea que relaciona con la casta de los cristianos viejos) del fundado en la virtud (que es el que defenderían los cristianos nuevos, para los que resulta inasequible el de opinión, al que miran con amarga ironía).<sup>8</sup> La vecindad y rivalidad de castas es lo que, según Castro, hace comprensible la forma española de entender la honra como reflejo de la opinión y no como pertenencia de la persona.

Maravall considera al honor, en cambio, ligado principalmente al estatuto nobiliario;<sup>9</sup> la pureza de sangre sería secundaria frente a la nobleza, la cual mantiene esquemas caballerescos en donde el honor se identifica con el valor y la infamia con la cobardía.

En cualquier caso vale la pena retener<sup>10</sup> que la multiplicidad de componentes de la noción del honor permite a distintos grupos y sectores sociales reivindicar el estatuto de 'honrado' en diversos marcos.

En lo que respecta a su reflejo teatral, Larson<sup>11</sup> recuerda antecedentes del xvi como la *Comedia Himenea* de Torres Naharro, la *Comedia Vidriana* de

4. Ver Entwistle [1950], para la identificación de honra y duelo, y Chauchadis [1987 y 1997] para un estudio detallado y espléndidamente documentado de este sistema de ideas y su representación social y dramática.

5. Una sucinta pero muy clara panorámica puede verse en Chauchadis [1997:11-24].

6. Castro [1916]. El estudio rastrea numerosos detalles que permiten, en todo caso, percibir la complejidad del tema. Véase también Menéndez Pidal [1944] y García Valdecasas [1958] para otras observaciones sobre el honor relacionado con circunstancias históricas españolas y la «mentalidad nacional».

7. Tengo a mano la edición de [1972], que es la que uso para mis citas.

8. Para un examen sistemático, en las vías abiertas por A. Castro, de la relación del honor con la limpieza de sangre, véase Beysterveldt [1960].

9. Maravall [1979]. Su trabajo insiste en que el honor en su plenitud corresponde a la nobleza, la clase dirigente, mientras que el orgullo de los plebeyos por su pureza de sangre viene a ser una especie de consolación para las masas.

10. Como señala Chauchadis [1997:17-18].

11. Larson [1977:17-23].

Jaime de Huet o la *Comedia Radiana* de Agustín Ortiz, en las que se suele optar por un final feliz para los conflictos de honor, a diferencia de etapas posteriores en las que influjos de Séneca y de los *novellieri* italianos inclinan más a los desenlaces sangrientos.

Elementos sociales y literarios confluyen, pues, en la formación de un código que en el *xvi* no existe todavía como sistema en el teatro. Pero antes de entrar en ese código tal como se muestra en las primeras épocas de Lope convendrá fijar un poco más algunos detalles nucleares en la consideración del honor, y que han recibido a menudo aproximaciones opuestas de los estudiosos.

Una cuestión importante es la de la vigencia real en la sociedad coetánea del código del honor, es decir, la de la relación vida / teatro en la época. Aceptando que debió de existir, sin duda, una vinculación con preocupaciones y comportamientos reales,<sup>12</sup> la mayor parte de la crítica actual se inclina, con buen acuerdo, a considerar el tema de la honra fundamentalmente en su dimensión teatral, como defiende Jones<sup>13</sup> en algunos trabajos dedicados a exponer la idea de que el código del honor es sobre todo una convención dramática.

Rey Hazas<sup>14</sup> lo enfoca, por ejemplo, desde una perspectiva funcional como sustituto trágico del destino en el teatro barroco español. Vitse, en una interpretación compleja,<sup>15</sup> entiende que las leyes del honor constituyen en Lope los principios orgánicos de la sociedad dramática, una especie de transposición metafórica de las leyes sagradas que rigen el orden providencial del Universo, que deben ser entendidas precisamente en clave de poética dramática.

12. Si no hubiera existido esta vinculación no se comprendería la presencia del tema ni la importancia que el mismo Lope le concede, afirmando además, explícitamente, que estos casos mueven ('emocionan') con intensidad al público. Ahora bien, lo que interesa es la forma en que este tema se integra en el sistema dramatúrgico de la comedia nueva, y cómo funciona en tanto elemento de la estructura dramática. La identificación de la vida y el teatro no es, evidentemente, inmediata. Opiniones como las de Menéndez Pidal [1944] o Castro [1972:47-95], sobre las situaciones reales que dan pie a las recreaciones teatrales han de ser matizadas.

13. Jones [1958:206]: «the code of honor in spanish drama of the Golden Age is a convention which, although not entirely divorced from reality or from morals, is closely concerned with neither of those things, and a defence of the code of honor, or an attack on it, should not refer to the conditions of real life, nor to any contemporary moral opinions, without bearing in mind that it is bound up with the popular entertainment of the time». Véase también Jones [1965].

14. Rey Hazas [1991a y 1991b]. Cañas [1995:66-69] insiste también en esta naturaleza literaria del código, pero lo analiza siempre en el marco del «género» de la comedia nueva, entendiendo todo el fenómeno de la comedia nueva como un «género», lo cual impide distinguir funcionamientos diversos del honor y lleva a una errónea valoración del honor en sentido exclusivamente trágico. Chauchadis [1980 y 1997:324] o Vitse [1988:419] subrayan las diferencias de tratamiento según géneros o especies dramáticas, lo cual había apuntado ya Menéndez Pidal [1944]. De esto me ocuparé enseguida; hice algunas observaciones sobre el tratamiento del tema en el género de capa y espada en Arellano [1988].

15. Vitse [1988:401-402]: «elles [las leyes del honor] en sont rien d'autre que les principes organiques de la société dramatique, destinés, dans l'indivisibilité même de leurs aspects interdépendants, à réguler les conduites individuelles, les relations interindividuelles, familiales, sociales [...] Il est donc vain de chercher à les comparer avec celles de l'honneur dans la réalité de la vie espagnole du Siècle d'Or; il est tout aussi dérisoire de confronter les impératifs de l'honneur théâtral avec les commandements de l'Evangile, comme il est infructueux de vouloir opposer l'extériorité des exigences de l'honneur opinion aux satisfactions intimes de l'honneur vertu».



Otro punto que conviene aclarar para despejar análisis posteriores es la diferencia famosa de honor / honra, que se sigue defendiendo en el último libro dedicado al tema en Lope, el de Cañas Murillo, desde el mismo título *Honor y honra en el primer Lope de Vega*, libro en el que se afirma, siguiendo la estela de A. Castro, que «se distingue entre honor y honra [...]. El honor queda ligado a la forma de ser interior de las personas, a su bondad, a sus buenas cualidades intrínsecas. La honra a la sociedad que otorga el reconocimiento oficial».<sup>16</sup> Cañas aduce un texto de *Los comedadores de Córdoba* para demostrar esta distinción terminológica y conceptual:

honra es aquella que consiste en otro;  
ningún hombre es honrado por sí mismo,  
que del otro recibe la honra un hombre.  
Ser virtuoso un hombre y tener méritos  
no es ser honrado; pero dar las causas  
para que los que los tratan les den honra.  
[...]  
Mas ¿para qué me pongo a referirte  
lo que es honor? (p. 246)

Pero basta atender al texto lopiano para advertir que se usa en el mismo pasaje *honor* y *honra* como sinónimos. Y así consta en el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias —«honor vale lo mesmo que honra»— y en otros muchos casos. Un luminoso trabajo de Chauchadis titulado precisamente «Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología»<sup>17</sup> me exime de abundar más en este asunto: allí puede verse con toda nitidez que la elección de un término u otro depende sobre todo de cuestiones métricas o de registro léxico, y que desde el punto de vista conceptual son totalmente intercambiables.<sup>18</sup>

Más allá del uso indistinto de los dos vocablos podríamos seguir preguntándonos si hay dos conceptos de 'honra', por más que se designaran con iguales términos.

Un artículo de Correa,<sup>19</sup> muy conocido, propugna un doble aspecto, distinguiendo entre la honra vertical, que se posee en virtud del nacimiento dentro

16. Cañas [1995:17]; aduce el texto de *Los comedadores de Córdoba* en p. 40 a este mismo propósito. Chauchadis [1982:69-70] aporta más referencias bibliográficas en torno a esta distinción.

17. Chauchadis [1982:69, 82 y *passim*]. Con muy buen acuerdo insiste en que la multiplicidad de matices hace inoperante el esfuerzo por establecer una noción estrictamente binaria del concepto. Cañas Murillo no parece conocer este trabajo de Chauchadis ni ningún otro del investigador tolosano, todos ellos imprescindibles para este tema de la honra, el duelo, y sus aspectos múltiples.

18. S. Iriso y M. Morrás, en su edición de *El perseguido*, p. 431, señalan a propósito de una sustitución de términos en distintos testimonios de la comedia que «Resulta difícil discernir si a la altura de 1604 había una distinción semántica entre ambos términos o si funcionaban como sinónimos, aunque el uso aleatorio de uno u otro en la comedia hace suponer lo segundo (vv. 1330-31, 1349, 1411-1412, 1488)». Añádanse otros usos aleatorios en vv. 2325, 2326, 2331, 2337, 2338, 2342, 2369, etc., y la misma situación en otras comedias que estudia Chauchadis, con recuentos y análisis a mi juicio indiscutibles, y se podrá afirmar sin duda la equivalencia.

19. Correa [1958]. Comenta que son elementos constitutivos de la honra la hombría en el varón y la virtud (sexual) en la mujer y analiza los aspectos rituales de los actos de reparación de la honra.

de un estrato social nobiliario, y la honra horizontal o reputación dentro del grupo social. Pero en el teatro del primer Lope (y en general en todo el del Siglo de Oro) tal distinción es poco productiva, ya que al final la honra se liga siempre a la condición nobiliaria: cuando algún rústico plebeyo muestra pundonor se hace notar como excepción y habitualmente se descubre que el tal plebeyo era en realidad un alto noble de personalidad oculta hasta la anagnórisis.<sup>20</sup>

Podemos relacionar esta polaridad con otra cercana, aunque distinguible: la que opone el honor-virtud al honor-opinión.<sup>21</sup> Esta oposición, estudiada recientemente por Losada en su libro sobre el honor en el teatro, tampoco es demasiado rentable dramáticamente. Aunque Losada advierte una distinción clara y definida, no se percata de que la defensa de este concepto de honor como virtud se pone en boca de algunos personajes cuyas opiniones han de ser confrontadas con el desarrollo integral del drama.<sup>22</sup> Los textos de Aristóteles o del *Diccionario de Autoridades* que aduce en apoyo de la vigencia del honor-virtud sirven más bien para lo contrario: especifican, sí, que la virtud es el fundamento del honor, pero el honor es siempre el reconocimiento que hacen los otros de esa virtud, de modo que si no hacen tal reconocimiento, no existe (como explica el Veinticuatro en el pasaje citado de *Los comendadores de Córdoba*). Un honor identificado con la virtud personal solo podría darse en un estoico radical.

Recordemos un texto más de Lope, en la comedia *El mármol de Felisardo*. Doristeo pondera la nobleza personal, la virtud merecedora de honor de Felisardo, contraponiéndola al valor heredado. Pero en el mismo lugar insiste en la buena sangre indudable del protagonista (sin la cual, al parecer, no se explicaría la virtud personal) y al fin resulta que Felisardo es un príncipe, con lo que todas las oposiciones y conflictos se resuelven sin problemas:

Y dices bien, que si el hombre  
por sí no merece honor,  
el heredado valor  
no le dará fama y nombre.  
Conozco de que por ti  
solo estimación pretendes,  
que de buen padre decientes  
y que hay gran valor en ti.  
[...]

20. Veáanse los casos lopianos de *Las burlas de amor*, *Ursón y Valentín*, *El mármol de Felisardo*, etc.

21. Losada [1994:74ss. y cap. III, 105ss.].

22. Es instructivo en este sentido recordar que el personaje más famoso en la defensa del honor como patrimonio del alma, el Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea* calderoniano, acaba sometiéndose al honor 'opinión': su hija, violada inculpablemente, cuya virtud personal (y por tanto su honor-virtud) no ha sufrido (véase la explicación de San Agustín sobre la impecabilidad de las vírgenes forzadas, *Ciudad de Dios*, I, 16, perfectamente aplicable al caso de *El alcalde de Zalamea*) ha de recluirse en un convento, porque queda inútil para la vida social. Pedro Crespo no puede llegar más allá.

El que es bueno de sí nace,  
la virtud es la nobleza,  
que la heredada grandeza  
no es la que a los hombres hace (p. 536)

Bien está: pero Felisardo es precisamente el hijo del rey de Gelanda.

La verdad es que el honor en el teatro comprende numerosos aspectos y se manifiesta en muchos detalles y motivos en contextos diferentes: aparece como honor debido al estatuto nobiliario, como estribado en el valor personal o en la virtud (siempre que se reconozca por los demás), se cimenta en la virtud de la mujer, obliga a la venganza honrosa, etc. Reducirlo a un esquema binario, en cualquier vía interpretativa, es poco eficaz.

En cambio, podría advertirse con utilidad un elemento común a todas las manifestaciones del honor y que me parece clave, según lo ha formulado Larson:<sup>23</sup> su dimensión imperativa, su conexión con la capacidad de ejercer autoridad en los otros (especialmente en la propia mujer en los casos de honra conyugal). Este enfoque puede explicar satisfactoriamente, por ejemplo, lo que llama Cañas<sup>24</sup> «deshonra por falta de correspondencia amorosa», que no es tal. La falta de correspondencia amorosa por sí misma no genera deshonra alguna: lo que sienten como deshonra los personajes lopianos es ser pospuestos a otros rivales, en tanto el relegamiento les convierte en gente de menos valer en esa comparación, y muestra su incapacidad de dominar la situación. La reacción constante será buscar un medio de reafirmar su autoridad (el duelo, la venganza, etc.) para demostrar que se posee honor. Consecuentemente los personajes situados en un nivel que no les permite ejercer ningún tipo de autoridad imperativa (rústicos de baja condición, plebeyos, etc.) no son capaces de honor.<sup>25</sup> Por lo demás la baja condición adquiere o pierde relevancia según géneros dramáticos: los zagales de las comedias pastoriles pueden reclamar actitudes y sentimientos honrosos, por ejemplo, mientras que los «nobles» de las comedias prostibularias no tienen esta capacidad. Véase solo el ejemplo de *Belardo el furioso*, en que el pastor Belardo se siente deshonrado cuando cree que Jacinta lo abandona por un rival, deshonra que proviene de no haber respetado su autoridad:

que si algún hombre quisieras,  
antes que me lo dijeras  
te matara sobre el caso.  
Primero me avisa, y piensa  
que con eso podré hacer  
a mi deshonra defensa;  
que si estás en mi poder  
mal puedo sufrir ofensa.  
Jacinta, si has de engañarme,  
presume que has de avisarme,

23. Larson [1977:10 y 13].

24. Cañas [1995:42-43 y *passim*].

25. Véase Entwistle [1950:410].

que si me tienes en poco  
te mataré como loco (p. 473)

Una observación más. A pesar de la variedad de modulaciones, la crítica en general tiende a buscar la unificación en las dimensiones trágicas que se atribuyen a todas las ocurrencias. Así, Cañas<sup>26</sup> afirma:

En todas las etapas de la trayectoria que acabamos de describir, el tema del honor ha sido tratado, frente a algunas interpretaciones que se han querido proponer, en serio. No se observan razones de peso que permitan aceptar la propuesta, planteada en alguna ocasión, de la posible intervención de la comicidad en la fase de formación del código, de la posibilidad de que Lope en las primeras comedias en las que incluye el tema del honor haya hecho un uso cómico o paródico de él.

Y cuando hay que explicar otro tipo de tratamientos lopianos, que los hay (más flexibles o hasta cómicos y ridículos)<sup>27</sup> se justifican acudiendo a la propia biografía de Lope (que sería propenso a mostrar cierta comprensión por las aventuras amorosas irregulares), a su personalidad (que proyectaría sus deseos y fantasías en las comedias) o simplemente al estadio inmaduro de la fórmula teatral.<sup>28</sup>

Pero este tipo de explicaciones no tienen en cuenta un aspecto definitorio, que es el del género. No importa solo la evolución cronológica (única cuestión que se plantean la mayoría de los críticos), sino la inserción de los motivos del honor en determinadas estructuras dramáticas a las que habrá que atender.<sup>29</sup>

## 2. CASOS DE HONRA EN EL PRIMER LOPE. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En las comedias de las primeras etapas de Lope (en todo caso antes de 1609)<sup>30</sup> la crítica suele indicar que los casos de honor tienen poca relevancia

26. Es una valoración bastante generalizada la que representa Cañas [1995:62-63], quien se limita a afirmar su postura sin discutir críticamente las interpretaciones de McGrady, por ejemplo. Por lo demás si, como afirma Cañas, no es posible hacer parodias de un código porque no existe el código, tampoco sería posible tratarlo en serio por la misma razón de su inexistencia. El hecho de que en ciertas comedias no aparezca el código arquetípico al estilo de los dramas de honor posteriores no significa que no haya un conjunto de elementos y 'casos de honor' susceptibles de todo tipo de tratamientos, como intentaré mostrar en lo que sigue.

27. Este tipo de tratamientos lo señalan ocasionalmente para algunas comedias en particular McGrady [1974] y McKendrick [1987], y para la primera etapa de Lope Larson [1977].

28. Para todas estas interpretaciones véase Poteet-Bussard [1981], Larson [1977:27-28] o Cañas [1995:62].

29. Chauchadis [1980] examina la contraposición de honra conyugal en los entremeses y en los dramas de honor, apuntando que en el entremés el «código es totalmente diferente, hasta inverso del de la comedia» [1980:170]. Hay que precisar algo más; no existen solamente dos polos (entremés y drama de honor): en las varias especies o subgéneros dramáticos (como se quieran llamar) hallaremos tratamientos variados de los motivos honoríficos.

30. Ver en la lista final las comedias que tengo en cuenta, con sus fechas según Morley y Bruerton, y las ediciones que manejo.

y que el código está bastante indefinido. Se advierten, sobre todo en las primeras fases, tanteos experimentales sin que haya ningún sistema consistente. Escribe Poteet-Bussard<sup>31</sup> que

Los casos de honra, que se recomiendan tanto en el *Arte Nuevo*, son poco frecuentes como interés principal en las comedias de este primer periodo, donde el dramaturgo interpreta su sociedad desde un punto de vista más pragmático. Cuando Lope sí incluye el problema del honor, por lo general, la resolución de este no es la que esperamos en su teatro posterior y mucho menos si el conflicto es uno de honor conyugal.

Larson dedica el capítulo segundo de su libro a las piezas anteriores a *Los comendadores de Córdoba* (1598), que presentan a menudo soluciones cómicas al conflicto del honor, y considera que hay en estas comedias muy poca presencia del «auténtico tema del honor».<sup>32</sup> Oleza,<sup>33</sup> que distingue ya en el primer Lope una clase de «dramas de honra y venganza», menciona como representantes estrictos de la categoría solo dos comedias, *Los comendadores de Córdoba* y *El Marqués de Mantua* (1596), y apunta también, sin entrar en análisis pormenorizados, la presencia del honor como motor dramático en la comedia urbana o en los dramas de hechos famosos.

Cañas Murillo,<sup>34</sup> que se ocupa específicamente del tema en este sector cronológico, percibe numerosos detalles sueltos, pero solo cinco comedias con presencia notable del honor: *Los hechos de Garcilaso*, *La traición bien acertada*, *Las ferias de Madrid*, *La serrana de la Vera* y *Los comendadores de Córdoba*, siendo esta la única en la que el tema aparecería ya completamente vertebado. Nótese la diversidad de tipos de comedias apuntados: será difícil examinar el funcionamiento del honor, avanza, si se mezclan comedias como *Las ferias de Madrid* y *Los comendadores de Córdoba*.

En realidad las conclusiones sobre la irrelevancia de los casos de honra son inevitables cuando se busca un código completo serio en un corpus de comedias cómicas, abundantes en la obra lopiana. Me parece más productivo rastrear la presencia de la honra, admitiendo la diversidad de tratamientos en los distintos géneros sin reclamar una supuesta función nuclear impertinente en ciertas comedias. De hecho, en etapas posteriores, incluida la calderoniana, el honor presentará la misma diversidad de tratamientos según géneros: en la comedia de capa y espada se someterá a una degradación cómica evidente.<sup>35</sup>

Intentemos examinar el uso lopiano de los casos de honra, en sus distintos niveles de implicación, empezando por una somera descripción de los principales componentes del sistema, los cuales pueden aparecer sueltos (y no por ello de modo negligible) o formando un complejo orgánico, caso muy raro y prácticamente reducido en este sector cronológico a *Los comendadores de Córdoba*.

31. Poteet-Bussard [1981:348].

32. Larson [1977:24].

33. Oleza [1981:160-165].

34. Cañas [1995:31ss.].

35. Arellano [1988].

### 3. ALGUNOS ELEMENTOS DEL SISTEMA DEL HONOR EN LAS COMEDIAS DE LOPE ANTERIORES A 1609. PRINCIPALES ASPECTOS

El P. Agustín de Herrera (a finales de siglo, pero con observaciones que pueden servir también para el comienzo) protesta de que las comedias se hayan convertido en escuela donde se enseña a adorar al ídolo de la venganza con nombre de punto de honra.<sup>36</sup> Herrera, como muchos críticos actuales, no tiene en cuenta la diversidad de puntos de vista implicados en la diversidad de personajes y de géneros dramáticos, lo que provocará tanto defensas como ataques, o tratamientos serios y cómicos del honor.

Sea como fuere, y antes de precisar el enfoque de cada ocurrencia, puede rastrearse en Lope toda una serie de componentes del tema. Abundan las doctrinas del duelo caballeresco, con sus conceptos anejos de venganza de las injurias, obligaciones de honor y nobleza, etc., no necesariamente integradas en el honor dependiente de la mujer, que sigue siendo elemento básico.

Un buen ejemplo de la precisión y variedad lopiana lo ofrece el motivo de los palos, nuclear en el código español de la honra, y que Juan de Mora considera incluso invención nacional: «salió de aquí entre los españoles el afrentar con palo o caña, lo cual se ha extendido ya por todo el mundo».<sup>37</sup>

En *Los comendadores de Córdoba* (p. 246) Rodrigo evoca en una conversación sobre los requisitos del honor esta doctrina de los palos:

¿Un mentís no se cobra por el duelo,  
por un par de palos, y esos con la muerte?

Los palos afrentan y exigen una venganza condigna, un duelo de recuperación del honor.

Lope en sus comedias expone una casuística variada y añade la doctrina teórica. En *La serrana de la Vera* al final del acto I don Luis hace que dos lacayos con cañas golpeen a quien cree don Carlos. El apaleado, por confusión de identidades, es don Rodrigo, que se siente obligado a vengarse, pero se pide dictamen técnico al capitán Andrada, perito en la materia, que explica con lujo de detalles las razones por las que don Rodrigo no debe sentirse afrentado (pp. 40-42). Parecidas disquisiciones se encuentran en otras comedias como *El galán escarmentado* (pp. 874-75) en la que de nuevo se pone como guía la opinión de los soldados de Flandes, según ideas corrientes en la época:<sup>38</sup>

A soldados de Flandes y a personas  
en el duelo y su duelo ejercitadas

<sup>36</sup>. Chauchadis [1986:102]; véanse también las páginas 106ss. para los elementos correctores que deben tomarse en cuenta.

<sup>37</sup>. Citado por Chauchadis [1987:87]; véase también Chauchadis [1997:176-77]. Domingo de Soto en *De Iustitia et Iure* (1553) admite el derecho de defenderse de un golpe de palo o caña incluso matando al agresor, teniendo en cuenta la gravedad de la injuria según la mentalidad española. Gabriel Vázquez en *Opuscula moralia* (1617) señala que el afrentado de este modo pierde toda consideración a los ojos de la opinión pública.

<sup>38</sup>. Véase Chauchadis [1987:92-97] para este tema de los consejeros del duelo.

he oído litigar que no es afrenta;  
 porque un báculo al fin, que un hombre trae  
 no le pudo afrentar, porque le sirve,  
 ni fue caso pensado en el contrario.

En esta última comedia sale apaleado el galán Celio, que no se plantea la dimensión afrentosa (es un galán que actúa como agente de baja comicidad, lo que no es raro en la comedia urbana temprana de Lope, incapaz de honra),<sup>39</sup> y lo mismo sucede a otros actantes como el Rodrigo de *El mesón de la corte*, al que apalean repetidamente, aunque es «principal y caballero» (p. 74), hijo de un veinticuatro ilustre de Sevilla (p. 77). En el caso de *El galán Castrucho* los palos prevenidos para un rufián (p. 870) no tienen por objeto la afrenta, imposible con un personaje infame en sí mismo, sino el castigo físico:

ÁLVARO	A darle dos mil palos voy dispuesto.
HECTOR	Para eso haced que un pícaro se llame; mas donde no hay afrenta, pues no cabe, mejor será que de una vez acabe.

El duelo en sí remite a modelos aristocráticos, y es muy importante en el grupo de comedias heroicas, de hechos famosos, o de inspiración caballeresca; comentaré algunas en su momento, y me limitaré a recordar aquí que en Lope aparecen todas las modalidades, desde el duelo de altos personajes (*Los hechos de Garcilaso*, *El testimonio vengado*) a la variante de desafío particular (*La traición bien acertada*), sin que falten modelos paródicos, como el duelo de los pastores en *Belardo el furioso* (pp. 503 y 509), en el que Belardo, enloquecido de celos, escribe el cartel de reto en el suelo con el cayado, y sale a luchar con el pastor Siralbo, ambos armados «graciosamente» con cañas en vez de lanzas.

No falta la consideración estamental del honor como patrimonio de la nobleza (de manera que cuando un plebeyo muestra pundonor provoca comentarios admirativos),<sup>40</sup> ni el motivo de la obligación honrosa de la venganza sangrienta (en ocasiones discutida por algunos personajes de estas comedias de las primeras etapas), evitable si es posible una boda razonable en casos de deshonor que afectan a una mujer.<sup>41</sup>

39. Véase Arellano [1996].

40. Véase *El nacimiento de Ursón y Valentín*, vv. 2240-47; *Las burlas de amor*, p. 588; *El testimonio vengado*, vv. 1539-40, etc. Como he indicado ya, estos plebeyos se descubren más tarde como altos personajes.

41. Venganza sangrienta arquetípica es la de *Los comendadores de Córdoba*; es la actitud mantenida por el marido, padre y hermano de Lisbella en *La bella maldadada* (pp. 677, 682), aunque toda la cuestión de la honra en esta comedia se somete a la abrasión de lo grotesco; la misma Laura acepta el derecho del marido al castigo sangriento en caso de deshonor (*Laura perseguida*, p. 394), pero el mismo Oranteo afirma curiosamente que podría matarla si no tuviese él mismo un sentido del honor que le impide tal brutalidad («a no haber honor / hiciera una infame hazaña», p. 395); en *El leal criado* (p. 489) el padre de Serafina se siente obligado a matar a su propia hija si incurre en deshonor, pero Uberto niega que el padre tenga tal obligación «ni hay ley que lo mande así» (p. 495); el matrimonio como solución es suficientemente conocido (véase *El maestro de danzar*, p. 635).

Hay, pues, actitudes variadas en los personajes. Con cierta frecuencia se documenta un motivo que será después sistemático, el de la queja de los obligados por el código, que se sienten oprimidos por las terribles servidumbres honrosas:<sup>42</sup>

¡Oh pesado honor del mundo,  
cuántos llevas al profundo  
por una venganza breve!  
(*El leal criado*, p. 489)

¡Ay, honra y en cuánto aprieto  
pones un hombre discreto!  
[...]  
qué peligrosos enojos  
son los que causa el honor  
(*El perseguido*, vv. 1330-1331 y 1348-1349)

... duelo del honor, gran homicida.  
Sus leyes y su fe que el mundo adora  
contra las de tu gusto y aun del mío  
me obligan a que salga a desafío  
(*La traición bien acertada*, vv. 1616-1619)

¡Ay, honra, al fin sofística inventora  
de tantas ceremonias y locuras!  
(*Los comendadores de Córdoba*, p. 247).

Etc.

Hay numerosas reflexiones que identifican la honra con la vida, y proclaman la marginación o muerte social para los infamados que no son capaces de recuperarla según los requisitos del duelo o la venganza.<sup>43</sup> Valga como ejemplo un pasaje del soneto de Florela en *El maestro de danzar*:

No es muerto aquel que muere si en la vida  
dejó buena opinión; solo es el muerto  
el que viviendo mata el desconcierto  
de la deshonor al apetito asida.  
[...]  
esto que llaman honra los mortales,  
que si le falta muerto o vivo, es llano  
que es muerto, esclavo, triste y vil (p. 605)

Ahora bien: estos y otros rasgos que ahora abrevio, y que componen el sistema de referencias de la honra, pueden aparecer en serio o en broma, como

42. En ocasiones la queja procede de otro motivo tópico, el conflicto abierto entre los impulsos del amor y del honor: ver *El nacimiento de Ursón y Valentín*, vv. 800ss., y Oostendorp [1962].

43. Véanse otras formulaciones semejantes sobre la necesidad absoluta de la honra para vivir en *Los comendadores de Córdoba*, *La traición bien acertada* (vv. 11-13, 1889-1891), *El nacimiento de Ursón y Valentín* (vv. 1115-1118, 2732-2736), etc.



marco de un riesgo trágico o como parodia, en el haz de los dramas o el envés de la baja comicidad de las comedias urbanas de tipo prostibulario.<sup>44</sup>

Sobre el telón de fondo esbozado hasta el momento conviene abordar ya el examen más preciso de los casos de honor en algunas categorías de las comedias lopianas anteriores a 1609.

#### 4. CASOS DE HONOR EN ALGUNOS TIPOS DE COMEDIAS DE LOPE: TRATAMIENTOS Y FUNCIONES

##### 4.1. *Comedias de hechos famosos y fondo histórico o caballeresco (ámbito aristocrático)*

En las comedias de hechos famosos y de fondo histórico y legendario caballeresco<sup>45</sup> la modalidad de caso de honor que aparece es el duelo honroso, a menudo con intenciones de reconstrucción del ambiente solemne del reto sancionado por el rey, según el antiguo fuero de España que figura en las *Partidas*.

En esta categoría la honra conyugal es poco significativa, aunque la reparación conseguida por el duelo puede afectar a deshonoras femeninas en distintas modalidades.

En *Los hechos de Garcilaso* asoma el motivo de la deshonor de Alhama, gozada y abandonada por Tarfe, situación que se repara ofreciendo el ofensor la mano de esposo, pero el duelo honroso central de la comedia es el que enfrenta a Garcilaso con Tarfe, y la honra se relaciona con la empresa heroica de echar al moro de España y defender la fe; la «honrosa empresa» que se menciona repetidamente (pp. 49, 50, 54...) es la lucha santa. El duelo se propone por medio de un desafío ceremonial de Tarfe, y el caballero cristiano que lo acepta pide la aquiescencia del rey (aunque Garcilaso, sediento de honra, lo tomará por su cuenta sin el permiso previo del monarca).

Duelos solemnes con despliegue de requisitos ceremoniales según el modelo caballeresco forman estructuras básicas en las comedias de *Las justas de Tebas* y *El testimonio vengado*. En la primera el duelo insiste en el aspecto del valor heroico. Los insultos cruzados entre Jelando y Ardenio provocan un desafío (lanzamiento del guante, fijación de plazo, campo, armas, etc.) cuyos términos legales fija el rey (pp. 756, 799, 800...). Todos los formulismos de esta clase de duelo de honor se documentan en la pieza. Jelando, por ejemplo, se dirige al monarca:

Y porque a los nacidos igualmente  
en casos de honor el campo es dado,  
para dentro tres días, que le aplaza,

44. Véase Arellano [1996:45-46].

45. En el asunto que nos ocupa, como señala Oleza a propósito de *Los comendadores de Córdoba* y *El marqués de Mantua*, la diferencia de fuente, histórica en un caso y legendaria caballeresca en otro, no funciona teatralmente como diferencia significativa. Las diferencias de fuentes no implican diferencias de función dramática (Oleza 1981:163 n. 4). Considero en un mismo bloque, pues, comedias históricas y caballerescas a efectos del duelo honroso.

espero firme desafío y plaza  
 [...]
 Solo, Rey, te pido  
 pues la razón, como la ley, te exhorta,  
 dejes desagaviar mi honor perdido.  
 Y si me quieres bien, el plazo acorta (p. 756)

En la segunda comedia citada los hijos de don Sancho el Mayor de Navarra calumnian y deshonoran a su madre por no haberles permitido montar el caballo del rey, acusándola de adulterio. Lanzan además un desafío, según fuero, manteniendo durante un año su acusación por si hubiere un caballero que defienda a la reina en el plazo del reto. Ramiro, hijo natural del rey, acepta el reto, cuya culminación en el duelo constituirá el clímax de la obra en el acto III.

El caso de *El marqués de Mantua* es distinto, a mi juicio, y muy lejanamente relacionable con los casos de honra, aunque Oleza lo considere, junto con *Los comendadores de Córdoba*, un «drama de honra y venganza». La caracterización de Cañas Murillo<sup>46</sup> oculta totalmente la verdadera cualidad de este drama. Según Cañas hay un caso de ofensa de honra (consistente en el rechazo amoroso) que se venga con la muerte del amado a manos del pretendiente rechazado; habría después una nueva venganza ejecutada a través del castigo impuesto por el emperador (solución al margen del código) que repara la segunda ofensa causada a las víctimas por el homicida. Pero lo que sucede es que Carloto, hijo del emperador, se enamora de Sevilla, la esposa de Valdovinos, y para quitarse un obstáculo asesina a Valdovinos con ayuda del traidor Galalón. Carlomagno ejerce después la justicia pedida por el marqués de Mantua, tío del muerto, y permite el ajusticiamiento del príncipe asesino. Lo nuclear en este drama es el asesinato (que desplaza a un lugar muy secundario el tema de la honra), y el ejemplo heroico de Carlomagno, capaz de hacer justicia aun en contra de su propio hijo. Carloto no es un pretendiente rechazado ni deshonorado: lo deshonra su propio crimen. No hay mayores razones para considerar *El marqués de Mantua* como drama de honra.

#### 4.2. Comedias de honra conyugal

Muy de otra índole son los casos de comedias centradas en la honra o deshonor conyugal. Chauchadis dedicó un notable trabajo<sup>47</sup> a examinar su funcionamiento en los entremeses, para mostrar cómo en ese territorio aparecen modalidades risibles del código. El contraste, como veremos, no se establece solo entre el drama de honor y el entremés, sino que afecta a diversas categorías de comedias, cuya indagación continuaré en el apartado siguiente.

En el drama de honor conyugal viene inmediatamente al primer plano *Los comendadores de Córdoba*, considerada generalmente la primera muestra ya

46. Cañas [1995:58].

47. Chauchadis [1980].

definida del código, e inspirada en un caso histórico (sucedido en 1448) y en varias recreaciones literarias.<sup>48</sup> El epílogo le atribuye el título alternativo de *El honor desagraviado*. Es una muestra notable de la categoría, en la que aparecen los motivos principales de manera ciertamente definida. Beatriz, esposa licenciosa e infiel, traiciona al Veinticuatro de Córdoba, que regresa de la guerra en la que ha mostrado su valor y ha sido premiado por el rey don Fernando. Las ponderaciones de la felicidad familiar que expresa el Veinticuatro en el primer acto se verán brutalmente destruidas por el conocimiento del adulterio, cometido con don Jorge, un primo de la dama, comendador y sobrino del Obispo de Córdoba.

La corrupción se instala en la casa del Veinticuatro, cuya destrucción anuncia el esclavo Rodrigo, testigo del deshonor:

Ya sé todo lo que pasa  
y que el honor desta casa  
porque le destierran llora,  
y sé que el noble blasón  
que en esas puertas está  
publica la infamia ya  
de su total destrucción (p. 218)

El Veinticuatro advierte su deshonor de modo súbito: el rey le reprende porque un anillo que le había entregado como favor está ahora en manos de don Jorge, el comendador adúltero, quien solo ha podido recibirlo de Beatriz, a quien el Veinticuatro había confiado el anillo. El rey insta a don Fernando a recuperar el anillo, es decir, lo insta simbólicamente a vengar su deshonor.<sup>49</sup> La dimensión pública del protagonista exige todavía más rigurosamente esta limpieza de su honor, que don Fernando asume heroicamente tras la reflexión quejosa de su fragilidad:

¿Cuál fue el villano que la honra santa  
que es de los hombres el mayor tesoro,  
que debiera engastarse entre diamantes,  
la puso en vasos de sutiles vidrios  
que con cualquiera golpe que dan quiebran? (p. 248)

La venganza, como se recoge en la tradición, es terrible,<sup>50</sup> y don Fernando mata a todos los que viven en su casa, incluso a la mona y al papagayo, acción tremenda que recibe la loa del rey, quien confirma así de nuevo el honor del Veinticuatro en sus vertientes individuales y sociales:

48. Sobre todo en el «Romance de los comendadores» de Rufo; véase Larson [1977:38-65] y Rey Hazas [1991b].

49. Le dice, por ejemplo: «Si a tu mujer se la diste / que tu mujer te la dé» (la joya y la honra): y consumado el adulterio la honra solo la puede devolver la mujer sufriendo el castigo que permita al Veinticuatro lavar con sangre su honor agraviado.

50. Para algunos críticos excesivamente truculenta, casi grotesca. Rey Hazas [1991b:421] atribuye esta exageración a la influencia de trágicos sangrientos como Virués.

Hecho famoso y notable  
 tan digno de eterna fama  
 que de un rey, noble te llama,  
 y de un reino memorable.  
 Sois, don Fernando, tan dino  
 de premio por tal venganza,  
 que hasta a un rey parte le alcanza  
 del honor que a vos os vino (p. 266)

La pieza presenta, pues, bastante formada ya, una panorámica completa de la cuestión del honor conyugal según el esquema trágico considerado generalmente como modelo privilegiado del drama de honor.

Pero la honra conyugal no aparece solo desde esta perspectiva en el teatro de Lope. Hay otras comedias que integran la honra conyugal en un esquema de farsa o de ambiguas burlas.

Consideremos el ejemplo de *Los embustes de Fabia*. De nuevo la descripción de Cañas Murillo<sup>51</sup> resulta desorientadora de la verdadera condición de la obra. La interpreta como un caso de muerte para reparación de ofensas y afirma que «el matrimonio protagonista decide darse la muerte para no sucumbir ante las pretensiones del emperador, que les suponen la deshonor, pero en realidad solo el marido, el senador, la recibe realmente dado que ella finalmente se salva, con lo que el final feliz, su matrimonio con Vitelio, el hombre a quien realmente quería, puede hacer acto de presencia en el desenlace». Esta descripción ignora varios hechos claves, empezando por el mismo título, que remite a un universo de engaños y burlas atribuido a los manejos de la protagonista: el marido, el senador Catulo, descubre que su mujer anda en relaciones adúlteras y con propósitos de matarlo, y se plantea la reparación de su honor en términos de marido agraviado:

Oh, Fabia, al fin mal nacida,  
 llena de infamia y deshonor.  
 Basta quitarme la hora  
 ¿por qué me quitas la vida?  
 Mas bien haces de esa suerte,  
 el yerro es fuego, apércibe,  
 que aquel que sin honra vive  
 dichoso acaba en la muerte  
 [...]  
 yo tomaré la venganza  
 por propia o por mano ajena.  
 ¡Verteré tu sangre infame!  
 Manchará el vestido en ella,  
 lavaré mi honor con ella (pp. 823-824)

En el desarrollo de la obra estas proclamaciones solo pueden entenderse como parodia de escenas semejantes en los dramas serios. Fabia ha encargado

51. Cañas [1995:49].

al valentón Lelio (pretendiente suyo) que mate a Catulo, con intención de librarse de ambos y poder entregarse sin obstáculos al amor de su otro pretendiente Vitelio. Lelio se siente muy honrado (es otro matiz degradado de la honra) con el encargo, creyendo que refleja el amor de Fabia:

¡Cuál tiene a Fabia mi honor!,  
 pues por casarse conmigo  
 manda que aqueste enemigo  
 muera (p. 829)

Antes de matar a Catulo se entera del embuste de Fabia y maquina, ahora con el marido, asesinar a la mujer. Catulo se arrepiente en una escena que parodia los conflictos entre honor y amor, e impide que maten a Fabia, aunque según la interpretación de Lelio, solo quiere ahorrarse el dinero que iba a pagar por el asesinato (p. 849). Catulo se configura como viejo ridículo, con los defectos de avaricia y pusilanimidad, actor de escenas cuasi entremesiles, protagonista de un asedio grotesco a su mujer, que se ha encerrado en una torre a la que Catulo quiere subir con una escala...<sup>52</sup>

Es interesante reparar en que todos los personajes muestran una obsesión curiosa por la honra; todos hablan de honra, ponderan la honra, reflexionan sobre la honra (pp. 823-24, 849, 886...), pero nadie es capaz de honra en este universo. El desenlace lo revela con claridad: Nerón pretende a Fabia, y Vitelio consigue de Brisena que se haga pasar por Fabia para engañar al emperador. Catulo pide al emperador que defienda su honra (Nerón está procurando quebrársela) y al final el senador se suicida después de una serie de reconvenciones que dirige a Nerón y que podrían pasar por serias en otro contexto. Fabia manifiesta entonces su desesperación y se suicida... al parecer. Porque (contra lo que asegura Cañas Murillo), todo esto es solo el último embuste de Fabia: aparece enseguida viva y reclamando el amor de Vitelio:

Vida tengo, viva estoy  
 que aquella muerte fingí  
 porque el traidor me dejase (p. 909)

Del marido muerto nadie se acuerda y Fabia culmina sus embustes con el triunfo en un ámbito de amoralidad propio de las comedias cómicas de esta época.

*Las ferias de Madrid*, una de las piezas más discutidas de Lope en lo que respecta al desenlace, es otro ejemplo interesante. El argumento, bastante conocido, presenta sobre el fondo de las ferias de San Mateo madrileñas (escenario costumbrista que ejemplifica distintas modalidades de engaño, burlas, fraudes y amoralidad general) un peculiar caso de honra conyugal. Patricio tiene bastante abandonada a su mujer Violante, a la que es infiel. Violante se muestra

52. Vitelio, portador de una perspectiva que se quiere comunicar al espectador, asegura, viendo esta actividad ridícula de Catulo: «voy muerto de risa» (p. 858).

dispuesta al adulterio con Leonardo, y tiene con él varias entrevistas que son conocidas por Patricio. Muestra en principio decisión de limpiar su honra matando a su mujer, pero al final encarga la tarea a su suegro entre grandes proclamaciones de honras y obligaciones sangrientas. En el desenlace, el viejo Belardo toma una decisión sorprendente: cuando todo parece indicar que va a matar a su hija mata a su yerno, y así acaba con el «adúltero concierto»:

Oh, espada que al fin deshaces  
un adúltero concierto.  
Mas muera quien hoy deshonra  
hija, suegros, padre y padre.  
Aqueste es hecho de padre  
que sabe de amor y honra (p. 453)

Este final ha parecido a algunos críticos escandaloso y extravagante; para Weber de Kurlat<sup>53</sup> el tratamiento del honor, visto desde el corpus de la comedia resulta inusitado, absurdo, contrario a las leyes que lo rigen; Oleza<sup>54</sup> no conoce ninguna otra obra de Lope «con una solución del trascendental conflicto de la honra tan escandalosamente heterodoxa». Larson<sup>55</sup> ya había comentado la extrañeza de este desenlace que explicaba como proyección vicaria de los sentimientos del propio Lope, quien reflejaría de modo simbólico sus deseos de librarse del obstáculo que suponía el marido de Elena Osorio.

Pero quizá la explicación más certera sea la que Larson solamente apunta, al subrayar que estamos ante una comedia cómica. Cañas Murillo o Ebersole,<sup>56</sup> que defienden la calidad seria y trágica, y observan cierta justicia poética en este desenlace, discuten, a mi juicio sin buenas razones, la interpretación de McGrady<sup>57</sup> que me parece la más aceptable, en cuanto recuerda que todo el ambiente de la comedia se mueve en un mundo de baja comicidad y que este marco orienta hacia la interpretación no trágica del desenlace, que tiene visos paródicos. Es difícil, si se insiste en la condición trágica de esta muerte, explicar, entre otros detalles, por qué Lope introduce a un escudero curioso que comenta: «Por la nalga le dieron la estocada» (p. 455), subrayando el clima burlón de toda la pieza.

En realidad *Las ferias de Madrid* presentan un caso de honra conyugal en el universo de la comedia basada en la *turpitudine et deformitas*, como las que comentaré a continuación: en ellas volvemos a encontrar numerosos aspectos del código honroso, sometidos a la estética cómica, tratamiento que es posible por la misma marginalidad de la honra en tanto obligación ética en ese universo degradado.

53. Weber [1976:120-121].

54. Oleza [1981:182].

55. Larson [1977:28-36].

56. Cañas [1995:54]: «solución sorprendente, pero seria, al margen del código»; *id.* [1995:62-63]; Ebersole [1977:14-15].

57. McGrady [1974].

#### 4.3. *Casos de honra en las comedias cómicas (ámbito de la baja comicidad)*

He examinado en otro lugar<sup>58</sup> los modelos cómicos lopianos sustentados en la baja comicidad. En ellos el honor no puede desempeñar papel nuclear ni las mismas funciones que en los dramas serios. Si un personaje de estas comedias apela al honor, el espectador advierte la distancia que separa al código ideal de las conductas y categorías vigentes, de manera que la reivindicación honrosa a menudo se hace parodia.

Ya he apuntado el caso de *Las ferias de Madrid*. Hay otras muchas comedias que se instalan en el deshonor burlesco.

De poco sirve analizar una obra como *El mesón de la corte* sobre las teorías del honor para hallar una solución atípica sorprendente al margen del código<sup>59</sup> (ante el rapto de la hija el padre se va a las Indias), etc. Estas consideraciones son ociosas en el mundillo entremesil de este mesón, en el que no es operativo ni siquiera el estatuto de los caballeros, que resultan apaleados (don Rodrigo, los viejos Belardo, Francelo y Cleorisio, pp. 51, 60, 66, 67) o víctimas de burlas ridículas, convertidos en *figurillas* (pp. 59-60) que sufren los palos de los burladores y asedian rijosamente a la moza de mesón con exhibición de sus gallardías de viejos verdes. Todas las referencias a la honra que se pueden acopiar están en clave jocosa: la honra no desempeña papel funcional en esta pieza, salvo como integrante cómico.

El esquema constructivo de *El galán Castrucho* obedece a variados esquemas de burlas. Los personajes se mueven en un escenario de soldadesca, aventuras prostibularias, juego y peleas de rufianes. Es un clima de disparates y degradación general a la que no escapan los capitanes, maestros de campo y generales, que aparecían en otras comedias como consejeros expertos en las leyes del duelo. Aquí, danzando todos al son de las burlas de Castrucho, vemos al maestre de campo oficiar de alcahuete para el general (pp. 890 y ss.), o al capitán don Héctor, engañado, gozar a la vieja alcahueta Teodora (pp. 904 y ss.) después de haber sido rociado, junto con su sargento don Álvaro, con el contenido de un bacín (p. 879), etc. El honor, otra vez, es un elemento no pertinente. En este sentido el desenlace, que trae como premio el nombramiento de capitán de infantería para Castrucho,<sup>60</sup> no es tan raro si se examina dentro de estas coordenadas de libertad cómica.

Castrucho pertenece a la misma fauna que el protagonista de *El caballero del milagro* (pícaro que se hace pasar por caballero, acompañado de otros comparsas de semejante categoría). No faltarán en ellos apelaciones al honor: el soldado arrufianado Filiberto, despojado de la buscona Beatriz reclama su honor perdido (p. 207) a la puerta de su dama, hasta que le arrojan un bacín y le amenazan con un ladrillazo. Luzmán, cuando Isabela le muestra alguna sospecha, se hace del agraviado y honrado y se lamenta por su opinión perdida

58. Arellano [1996].

59. Cañas [1995:51 y 53].

60. Desenlace que Oleza [1981:180] considera heterodoxo. Sería, ciertamente, heterodoxo en el marco de otro tipo de comedias. En estas todo aparece en clave burlesca, con la libertad que el género cómico implica.

(p. 215). El matrimonio de Patricio e Isabela han llegado a un acuerdo práctico, como explica Isabela a su amante:

Como yo te tengo a ti  
doyle esta licencia a él,  
que no estoy celosa dél  
porque no lo esté de mí (p. 217)

Es obvio que el honor no forma parte de la cosmovisión de estos personajes ni estructura sus conductas sociodramáticas.

Otro excelente caso propicio a un análisis más demorado ofrece *La ingratitude vengada*, en la que todos los personajes muestran una obsesión verbal por la honra sumamente notable, si se tiene en cuenta que la mayoría son rufianes, rameras y alcahuetas. La alcahueta y hechicera Corcina teme ser afrentada (p. 785), la cortesana Luciana se queja de haber perdido su amante y su honor (pp. 800, 810), el soldado semi rufián Octavio también lamenta afrentas recibidas (p. 813), y los totalmente rufianes Garrancho y Cespedosa discuten meticulosamente sobre las leyes del duelo:

GARRANCHO	¿Hame aquel hombre agraviado, digo, aquel medio hombre?
CESPEDOSA	No, que se lo daré aquí yo con once firmas firmado.
GARRANCHO	¿No ve que me llamó el cuero primerilla de cuarenta?
CESPEDOSA	Pues digo que no es afrenta, a pagar de mi dinero (p. 759)

Creo que se advierte con claridad la perspectiva de inversión paródica que ofrecen estos casos y otros aun más extremos, como el pasaje de *El galán escarmentado* en que Drusila, cortesana, afirma:

Soy honrada de tal suerte  
que solo de vos ha sido  
mi honrado esposo ofendido  
y yo condenada a muerte (p. 812)

donde hemos de interpretar estos términos en el sentido que explica Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana*: «Honrada se dice de la mujer, pero algunas veces el honrado y honrada se toma en mala parte, según el tono y sonsonete con que se dice», esto es, honrada 'puta' y honrado 'cornudo'.

O la transparente alusión obscena de *Los amantes sin amor*:

concertó con el soldado  
que se finja enamorado  
de ti y procure gozarte,  
para saber en qué parte  
tienes el honor guardado (p. 250)



Inversiones que conducen a la carnavalización total de comedias como *El príncipe melancólico*, que puede considerarse prácticamente comedia burlesca.<sup>61</sup>

Mínima es, pues, la función que desempeña la honra seria y la preocupación que por ella muestran los personajes de estas comedias. Resulta ilustrativo de la presión inmovible del tópico que un estudioso como McGrady, en un prólogo<sup>62</sup> en el que analiza con inteligencia *La francesilla*, cuya trama y análisis niegan precisamente las premisas que ha afirmado previamente de manera indiscriminada, insista en que «el código del honor rige todas las relaciones sociales, tanto entre las clases como entre los individuos», manteniendo la existencia de un «estricto ajustamiento al código del honor y a la religión» y explicando que mientras Feliciano está abrumado por la pasión amorosa, Clavelia lo está por el honor, viendo en esta comedia un cambio de tono, de la alegre comicidad inicial a la tristeza sombría del segundo acto debida a las preocupaciones de honor.<sup>63</sup>

Sin embargo, la verdad es que Clavelia no muestra mayores preocupaciones en este sentido. Escucha los razonamientos de la alcahueta Dorista (se niega a oírlos mientras está en casa su hermano Teodoro, pero no cuando puede actuar con libertad), se entrega inmediatamente a Feliciano llevada por un impulso erótico que en ningún momento reprime («Pon junto a la estopa el fuego / y dile que no se arda», vv. 1410-1411, dice para explicar su inmediata entrega a Feliciano); además despojan al galán de todos los dineros que lleva, repartiéndoselos entre las dos mujeres (vv. 1390-1391). Es muy dudoso que pueda calificarse de muchacha virtuosa, como hace McGrady para explicar el final feliz en cumplimiento de una supuesta justicia poética.

De lo que se trata, en suma, es de la inoperancia trágica del código del honor en estas comedias cómicas.

#### 4.4. Otras comedias

Hay, en fin, otro grupo de comedias en que los casos de honor no se presentan ni siquiera como elementos sujetos a tratamiento cómico o inversión paródica. Son comedias hagiográficas como *San Segundo*, pastoriles como *El verdadero amante*, o cuentos de hadas como *El favor agradecido* y comedias fantásticas como *Los celos de Rodamonte*. Es posible rastrear en ellas algunas

61. El príncipe de Hungría se finge enfermo por amores de Rosilena, enamorada del infante Leonido. El rey, personaje ridículo que no se entera de nada, cansado de la rivalidad de los hermanos, se pasa la comedia riñendo a sus hijos con insultos grotescos («escuderrillo pelón», p. 280; «matasiete», p. 290; «hideputa», p. 364); el príncipe finge inapetencia melancólica, pero de secreto come glotonamente; se finge loco y anda diciendo que tiene dos cabezas y que está muerto; le mandan dos criados disfrazados de muertos para que le demuestren que los muertos también comen, pero él conoce la burla y los despidе a palos; el Conde finge estar casado con Rosilena ante la momentánea desesperación de Leonido, al que el Conde, magnánimo, permite gozar a su supuesta mujer: «Mi señora, id a gozallo, / el cuerno podéis ponerme» (p. 326), etc. El honor, en esta pieza de máscaras, banquetes grotescos y descompostura generalizada, es irrelevante.

62. McGrady [1981:19-20].

63. McGrady [1981:34-35].

referencias sueltas, siempre secundarias, pero el tema del honor como tal código no tiene pertinencia real en este tipo de tramas.

La ausencia del honor, y esto conviene tenerlo en cuenta, no obedece a un estadio cronológico previo a la intensificación del tema, sino a las mismas características estructurales de estas obras. No procederá, por tanto, considerar esta clase de comedias en el mismo nivel que otras al examinar el mecanismo de la honra en el teatro de Lope, porque pueden falsearse las deducciones buscando explicaciones ociosas para la restricción de los casos de honor en estos tipos.

## 5. CONCLUSIONES

Todos los estudios algo específicos que he podido manejar sobre el teatro temprano de Lope, y que he ido citando en estas páginas, señalan, a propósito del tema del honor, las fluctuaciones y vacilaciones propias de un estadio de formación que no ha llegado a su madurez.

Esto es cierto, pero se hace necesario matizar el enfoque casi exclusivamente cronológico que han adoptado la mayoría de los estudiosos.

Si tomamos como muestra los juicios del más reciente libro sobre el tema, el tantas veces mencionado de Cañas Murillo,<sup>64</sup> advertiremos que se describe, en tres etapas, una evolución hacia posturas más rígidas, la cual se explica por la presión de una perspectiva moral que sigue los postulados de la ortodoxia tridentina,<sup>65</sup> la cual habría exigido «la inclusión de unos finales en los que se mostrase cómo cada personaje llegaba a recibir los premios y castigos que le hubiesen correspondido según hubiera sido su actuación a lo largo del argumento».<sup>66</sup> Según esto son los moralistas y teólogos los causantes de la afirmación del código del honor y sus violencias y obligaciones sangrientas. Se mezclan, además, comedias de muy distintas características que no son

64. Cañas [1995:60 y 77-78]. Las tres etapas serían las de los años 1588-1594, 1594-1596 y 1596 (año este último el de *Los comendadores de Córdoba*, que según Cañas constituiría en sí mismo una sola etapa, la más elaborada). Es una segmentación muy poco convincente sobre todo si se tiene en cuenta que en cada etapa mezcla, como he dicho, comedias de muy distinta índole que no admiten análisis homogéneos: por ejemplo, de la segunda etapa serían comedias tan disímiles (en cuanto al tratamiento del honor) como *Las justas de Tebas*, *El casamiento en la muerte*, *La francesilla*, *El galán escarmentado*, etc.

65. ¡Pero Trento había prohibido con grandes castigos y excomuniones los duelos y venganzas de honra...! Y una de las críticas de numerosos moralistas enemigos del teatro radica precisamente en lo inmoral de estas venganzas honrosas (también abundan casuistas que buscan salidas al conflicto): véase Chauchadis [1997:153-204], quien dedica sendos capítulos a examinar la postura de la Iglesia frente a las leyes del honor, según la ley canónica y evangélica, y según los casuistas y confesores. De 1509 a 1592, recuerda que hay cinco constituciones pontificales y un decreto del concilio de Trento (1563) que condenan los duelos; aduce textos variados, por ejemplo este de Malón de Chalde: «¿Cómo es posible que hagáis evangelio y enseñéis doctrina y tengáis libro contrario al de Jesucristo? Leed en el de Dios y veréis que si no perdonáis, no hay cielo para vosotros. Leed en el vuestro, que decís que si no vengáis, que no hay honra para vosotros», etc. Atribuir a la presión de la Iglesia, de los censores moralistas y teólogos, la creciente importancia de las leyes rigurosas de la honra en el teatro de Lope es desvariar un tanto.

66. Cañas [1995:78-79].

susceptibles de valoración homogénea, y esta indiscriminación produce conclusiones erróneas al considerar relevante, por ejemplo, la ausencia de honor en comedias en las que, por la esencia misma de su modelo (comedias de santos como *San Segundo*), el tema no tiene papel, por lo que su ausencia no es distintiva ni permite conclusiones significativas.

La evolución cronológica va perfilando, sin duda, sucesivas elaboraciones de este y otros aspectos del teatro lopiano, pero no es, pues, el único factor determinante.

Según he intentado mostrar, las funciones y tratamientos del honor están relacionados con el género o tipología de las comedias. En el mismo Calderón (que por evolución cronológica y por haber creado algunas piezas arquetípicas, se puede considerar el gran maestro del honor) se perciben tratamientos muy diversos en dramas como *El médico de su honra* y en las comedias de capa y espada, donde el honor se mira desde un prisma cómico.<sup>67</sup>

En otras palabras, las estructuras y convenciones genéricas son de importancia fundamental para el análisis de los casos de honra. En el teatro de las primeras etapas de Lope no está fijado el código del honor del mismo modo que no están fijados otros muchos aspectos de los distintos tipos de comedias. El examen de este código no debe aislarse de otros aspectos.

No es que Lope se contradiga en su utilización dramática del honor. La mayor parte de las variaciones y perspectivas obedecen a requisitos genéricos, que no son los mismos en una tragedia como *Los comendadores de Córdoba* que en las obras de baja comicidad en las que se somete a distintos grados de parodia o risibilidad, perfectamente oportunos en el modelo dramático concernido.

Los finales heterodoxos, las soluciones «atípicas» o aparentemente incomprensibles se producen si los confrontamos abusivamente con un modelo único de tratamiento, como si existiera únicamente un modelo de comedia. Si se analizan estos detalles integrándolos en las estructuras dramáticas completas de las comedias se percibirá de otra manera la coherencia de las fórmulas lopianas, que aportan soluciones distintas para problemas distintos sin contradecirse.

## 6. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARELLANO, I., «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1 (1988), pp. 27-49.
- ARELLANO, I., «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, ed. de F. Pedraza y R. González Cañal, Instituto Almagro de teatro clásico, Almagro, 1996, pp. 37-59.
- ARTILES, J., «Bibliografía sobre el problema del honor y de la honra en el drama español», en *Filología y crítica hispánica. Homenaje al profesor F. Sánchez Escribano*, Alcalá-Emory University, Madrid, 1969, pp. 235-241.
- ARTILES, J., «La idea de la venganza en el drama español del siglo xvii», *Segismundo*, III (1967), pp. 9-38.

67. Ver Arellano [1988:45-47].

- BEYSTERVELDT, A. A. van, *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la Comedia nueva espagnole*, Brill, Leiden 1966.
- CAÑAS MURILLO, J., *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1995.
- CASTRO, A., «Algunas observaciones acerca del concepto del honor», *Revista de Filología española*, III (1916), pp. 1-50.
- CASTRO, A., *De la edad conflictiva*, Taurus, Madrid, 1972.
- CHAUCHADIS, C., «Honor y honra conyugal en los entremeses», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, CNRS, París, 1980, pp. 165-185.
- CHAUCHADIS, C., «Honor y Honra o cómo se comete un error en lexicología», *Criticón*, 17 (1982), pp. 67-87.
- CHAUCHADIS, C., «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Criticón*, 39 (1987), pp. 77-113.
- CHAUCHADIS, C., *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, PUM, Toulouse, 1997.
- CORREA, G., «El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII», *Hispanic Review*, XXVI (1958), pp. 99-107.
- EBERSOLE, A., ed., Lope, *Las ferias de Madrid*, Estudios de Hispanófila, Valencia, 1977.
- ENTWISTLE, W., «Honra y duelo», *Romanistisches Jahrbuch*, 3 (1950), pp. 404-420.
- FICHTER, W., ed., Lope de Vega's «El castigo del discreto». *Together with a Study of Conjugal Honor in his Theater*, Nueva York, 1925.
- GARCÍA VALDECASAS, A., *El hidalgo y el honor*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.
- GLENN, R., «The evolution of a Dramatic Style: Lope de Vega's First Urban Plays», *Annali dell'Istituto Orientale Sezione Romanza*, XXII, 2 (1980), pp. 397-410.
- JONES, C., «Honor in Spanish Golden Age Drama: its relation to real life and to morals», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV (1958), pp. 199-210.
- JONES, C., «Spanish Honor as historical phenomenon, convention and artistic motive», *Hispanic Review*, XXXIII (1965), pp. 32-39.
- LARSON, D., *The honor plays of Lope de Vega*, Harvard University Press, Cambridge, 1977.
- LOSADA, J. M., *L'Honneur au théâtre*, Klincksieck, París, 1994.
- MARAVALL, J. A., *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Siglo XXI, Madrid, 1979.
- MCGRADY, D., «The Comic Treatment of conjugal honor in Lope's *Ferias de Madrid*», *Hispanic Review*, 41 (1974), pp. 33-42.
- MCGRADY, D., ed., Lope, *La francesilla*, Universidad de Virginia, Charlottesville, 1981.
- MCKENDRICK, M., «Lope de Vega's *La vitoria por la honra* and *La locura por la honra*: Towards a Reassessment of his Treatment of Conjugal Honor», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIV (1987), pp. 1-14.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., «Del honor en el teatro español», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa Calpe, Madrid, 1944, pp. 145-173.
- MORLEY, S. G., y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA, J., «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Cuadernos de Filología, III. Literatura: análisis. La génesis de la teatralidad barroca* (1981), pp. 153-223.
- OOSTENDORP, H., *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII*, La Haya, 1962.

- POTEET-BUSSARD, L., «Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, EDI-6, Madrid, 1981, pp. 341-354.
- REY HAZAS, A., «Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española», en M. V. Diago y T. Ferrer, eds., *Comedias y comediantes*, Universidad de Valencia, 1991a, pp. 251-262.
- REY HAZAS, A., «Los comendadores de Córdoba: hacia la fórmula definitiva de la tragicomedia barroca», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV (1991b), pp. 413-427.
- VITSE, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, France Ibérie Recherche, Toulouse, 1988.
- WEBER DE KURLAT, F., «Lope-Lope y Lope pre-Lope. Formación del sub-código de la comedia nueva y su época», *Segismundo*, XII (1976), pp. 111-131.

# 7. OBRAS DE LOPE CITADAS Y EDICIONES MANEJADAS<sup>68</sup>

- Amantes sin amor*, Los (1601-1603), en *Obras completas de Lope. Comedias*, XII, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1995.
- Belardo el furioso* (1586-95), en *Obras completas de Lope. Comedias*, II, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Bella malmaridada*, La (1595-98), en *Obras completas de Lope. Comedias*, IV, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Burlas de amor*, Las (1587-95), en *Obras completas de Lope. Comedias*, II, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Caballero del milagro*, El (1593), en *Obras completas de Lope. Comedias*, I, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Comendadores de Córdoba*, Los (1596-98), en *Obras completas de Lope. Comedias*, V, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Dómine Lucas*, El (1589-95), en *Obras completas de Lope. Comedias*, III, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Embustes de Fabia*, Los (antes de 1596), en *Obras completas de Lope. Comedias*, I, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Escolástica celosa*, La (1596-1602), ed. A. Blecua y N. Santiáñez-Tiód, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, tomo III, Milenio, Lérida, 1997.
- Ferías de Madrid*, Las (1585-89), en *Obras completas de Lope. Comedias*, II, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Francesilla*, La (1595-98), ed. M. McGrady, University of Virginia, Charlottesville, 1981.
- Galán Castrucho*, El (hacia 1598), en *Obras completas de Lope. Comedias*, V, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Galán escarmentado*, El (1595-98), en *Obras completas de Lope. Comedias*, IV, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.

68. Manejo la deficiente edición de Biblioteca Castro por su accesibilidad. Cuando están disponibles uso las excelentes ediciones críticas del equipo PROLOPE, que permiten ya un manejo en las condiciones científicas necesarias. Otras comedias que cito para ilustrar aspectos ocasionales no las recojo en esta lista. Las fechas atribuidas son las que proponen Morley y Bruerton.

- Hechos de Garcilaso, Los* (1579-83?), en *Obras completas de Lope. Comedias*, I, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Ingratitud vengada, La* (1590-95), en *Obras completas de Lope. Comedias*, III, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Justas de Tebas, Las* (antes de 1596), en *Obras completas de Lope. Comedias*, I, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Laura perseguida* (1594), en *Obras completas de Lope. Comedias*, I, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Leal criado, El* (1594), en *Obras completas de Lope. Comedias*, I, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Maestro de danzar, El* (1594), en *Obras completas de Lope. Comedias*, I, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Mármol de Felisardo, El* (1594-98?), en *Obras completas de Lope. Comedias*, IV, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Marqués de Mantua, El* (1596-98), en *Obras completas de Lope. Comedias*, V, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Mesón de la corte, El* (1588-95), en *Obras completas de Lope. Comedias*, II, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Nacimiento de Ursón y Valentín, El* (1588-95), ed. P. Campana y J. R. Mayol, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, tomo II, Milenio, Lérida, 1997.
- Perseguido, El* (1602), ed. S. Iriso y M. Morrás, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, tomo I, Milenio, Lérida, 1997.
- Príncipe inocente, El* (1590), en *Obras completas de Lope. Comedias*, I, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Príncipe melancólico, El* (1588-95), en *Obras completas de Lope. Comedias*, III, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Serrana de la Vera, La* (1595-98), en *Obras completas de Lope. Comedias*, V, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993.
- Testimonio vengado, El* (1596-1603), ed. G. Salvador Lipperheide, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, tomo III, Milenio, Lérida, 1997.
- Traición bien acertada, La* (1588-95), ed. A. Sánchez Aguilar y N. Santiáñez-Tiό, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, tomo II, Milenio, Lérida, 1997.

Universitat Autònoma de Barcelona  
Departament de Filologia Espanyola

Editorial MILENIO